

Title	L'entrée en scène de Vautrin le diabolique dans l'œuvre de Balzac
Author(s)	MURATA, Kyoko
Citation	仏文研究 (2001), 32: 43-68
Issue Date	2001-10-15
URL	<a href="http://dx.doi.org/10.14989/137922">http://dx.doi.org/10.14989/137922</a>
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

# L'entrée en scène de Vautrin le diabolique dans l'œuvre de Balzac

Kyoko MURATA

L'œuvre où Vautrin fait son apparition pour la première fois dans *La Comédie humaine*, c'est *Le Père Goriot* et dès lors il s'impose dans cet univers romanesque pour le dominer d'une force occulte. Comme le dit justement l'auteur de *Splendeurs et misères des courtisanes*, ce personnage extraordinaire constitue une « espèce de colonne vertébrale qui, par son horrible influence, relie pour ainsi dire *Le Père Goriot* à *Illusions perdues*, et *Illusions perdues* à cette Etude (= *Splendeurs et misères des courtisanes*)<sup>1)</sup> ». Tenant compte du fait qu'il est souvent appelé dès la première œuvre de ce triptyque, « le tentateur » ou « le diable », et qu'il joue le rôle de séducteur et de corrupteur auprès d'un jeune homme qui n'a pas encore complètement perdu sa naïveté ni sa pureté, on peut considérer Vautrin comme un des personnages les plus diaboliques de *La Comédie humaine*. En ce qui concerne le pacte diabolique, bien qu'au stade du *Père Goriot*, Vautrin demeure là discret, on n'en est pas moins incité à y penser de par les expressions de son discours adressé à Eugène de Rastignac : « je vais vous faire une proposition que personne ne refuserait<sup>2)</sup> » ; « Ne vous étonnez ni de ce que je vous propose, ni de ce que je vous demande!<sup>3)</sup> ». C'est le narrateur qui présente cette proposition sous une lumière satanique, en la qualifiant de « pacte »<sup>4)</sup>. Dans *Illusions perdues*, en revanche, Vautrin s'exprime à ce sujet plus clairement devant Lucien de Rubempré dans la formule telle que « ce pacte d'homme à démon<sup>5)</sup> ». Au fur et à mesure que Balzac élabore ce personnage diabolique, sa propre idée du pacte diabolique atteint — de par le déploiement de l'œuvre — son véritable sens, de sorte que cette idée même devient un des fondements principaux de *La Comédie humaine*, à ce qu'il nous paraît.

Cependant, à la différence du Centenaire ou du héros de *Melmoth réconcilié*, le satanisme de Vautrin ne relève point du surnaturel, mais s'enracine profondément dans la réalité : il reste dans le cadre du réel avec l'évidence de la vie. Pour emprunter les paroles de Georg Lukács, « la marche du temps a non seulement dépouillé le diable, le principe négatif, de sa grandeur et de son auréole surhumaines, ne l'a pas seulement rabaissé au niveau terrestre, mais a aussi transformé la nature de sa "séduction" et les méthodes de celle-ci<sup>6)</sup>. » Nous nous proposons donc d'examiner la transformation de cette nature de sa "séduction" en l'apparition de ce personnage réaliste, et à quelle nature et à quelles méthodes de séduction aboutit l'essentiel du pacte diabolique dans le monde balzacien. Mais avant d'aborder ce sujet, il nous faudra voir comment s'est modelé le

personnage de Vautrin pour mieux le cerner.

Comme nous le font remarquer beaucoup de commentateurs<sup>7)</sup>, Vautrin a des modèles multiples. Pour les modèles réels, on peut relever d'abord le nom de Vidocq, ancien bagnard et devenu le chef de la Police de Sûreté sous la Restauration, avec qui Balzac a eu un entretien en 1834 (selon les *Souvenirs* de Benjamin Appert). Ont été évoqués également d'autres forçats célèbres de l'époque, évadés et déguisés, tels Pierre Coignard et Anthelme Collet, ou le général Espoz y Mina, réfugié espagnol en France. Quant aux modèles littéraires, les bandits romantiques auraient offert à Balzac le prototype du révolté : Karl Moor dans *Les Brigands* de Schiller, Conrad dans *Le Corsaire* de Byron, Cleveland dans *Le Pirate* de Walter Scott, le Jean Sbogar de Charles Nodier, Falkland dans *Caleb Williams* de William Godwin, et les Indiens de Femimore Cooper. En outre, les mélodrames de Pixérécourt qui abondent en criminels grandioses, et le Robert Macaire de *L'Auberge des Ardets* auraient influencé la création du personnage balzacien. Par ailleurs *Le Neveu de Rameau* de Diderot et *Le Paysan perverti* de Restif de la Bretonne sont les sources supposées de la logique cynique de la société chez Vautrin. Ou encore avec Alfred Glauser qui assimile Vautrin à son créateur<sup>8)</sup>, on pourrait considérer celui-là comme un double de Balzac lui-même. C'est que dans les œuvres de Balzac antérieures au *Père Goriot*, on trouve des personnages qui pourraient être des précurseurs de Vautrin. Selon Paul Vernière<sup>9)</sup> et Pierre-Georges Castex<sup>10)</sup>, dans la lignée de Vautrin pourraient s'inscrire là trois personnages : Argow qui apparaît dans les deux romans de jeunesse, *Le Vicaire des Ardennes* et *Annette et le criminel*, le Capitaine Parisien dans *La Femme de trente ans*, et Ferragus dans *l'Histoire des Treize*. Comme nous l'avons déjà constaté ailleurs<sup>11)</sup>, le Capitaine parisien, muni d'un regard magnétique qui fascine et terrifie tout le monde, s'accompagne d'une ambiance diabolique et joue un rôle important en tant que ravisseur d'Hélène d'Aiglemont. Certes, mais étant donné qu'il est appelé toujours « l'inconnu », « le corsaire », ou « le Capitaine parisien », sauf la seule occurrence où il est nommé Victor dans la scène des retrouvailles du général d'Aiglemont et de sa fille, son existence est néanmoins trop ambiguë et trop vaporeuse pour qu'il puisse acquérir sa propre identité. Cela nous autorise à ne le tenir que pour un personnage épisodique ou une image fantastique. Si nous bornons nos études sur la genèse de Vautrin à l'espace romanesque de Balzac, il ne nous reste que les deux précurseurs que sont Argow et Ferragus. Nous allons donc analyser ces deux personnages, et ensuite Vautrin lui-même.

## 1. La genèse de Vautrin (1) : Argow le pirate

Comme l'indiquent bien les critiques mentionnés plus haut, Argow possède plusieurs traits préfigurant ceux de Vautrin. D'abord, il a à peu près le même âge que le Vautrin du *Père Goriot*<sup>12)</sup>, et son portrait physique où se met en relief le buste d'Hercule avec les indices d'une force prodigieuse peut s'appliquer à celui de Vautrin<sup>13)</sup>. Argow et Vautrin sont qualifiés de créature mythique, homme et bête à la fois, soit Satyre pour le premier<sup>14)</sup>, soit sphinx pour le dernier<sup>15)</sup>, et ils sont tous les deux comparés à des bêtes fauves (le lion, le tigre, etc.). Ils portent ainsi le signe

de l'animalité féroce qui trahit leur pulsion ardente et éruptive. La vigueur sauvage et inconventionnelle, marquée dans leur corps, nous laisse voir en eux une nature susceptible de s'adonner à la tentation du crime. Par ailleurs « l'air de majesté » répandu sur la figure d'Argow et « la conscience qu'il avait de sa supériorité »<sup>16)</sup>, sont l'apanage de Vautrin lui-même<sup>17)</sup>. De même que le pirate dont le « regard pénétrant allait droit à l'âme<sup>18)</sup> », l'œil de Vautrin « semblait aller au fond de toutes les questions, de toutes les consciences, de tous les sentiments<sup>19)</sup> ». Compte tenu du fait que Vautrin manifeste sa préférence pour le métier de corsaire<sup>20)</sup> et qu'il parle le langage des matelots<sup>21)</sup>, il est incontestable qu'il hérite d'Argow non seulement son physique mais aussi son tempérament et ses dispositions morales. De plus, comme le note André Lorant<sup>22)</sup>, Argow préfigure Vautrin par sa pluralité d'identités, entre autres, par son prénom : ne s'appelle-t-il pas Jacques comme Jacques Collin alias Vautrin?

Dès sa première apparition dans *Le Vicaire des Ardennes*, Argow se présente comme un révolté contre la société<sup>23)</sup>. Tel Vautrin, cette figure serait calquée sur le Conrad de Byron, le Cleveland de Walter Scott, et le Jean Sbogar de Nodier<sup>24)</sup>. Mais bien qu'il apparaisse comme un révolté, jurant vengeance sur la société à l'instar de ces trois modèles, et partage avec eux le regard terrible et la volonté puissante, Argow est tout à fait étranger à leur abstinence, à leur mutisme, à leur solitude, et à leur air mélancolique et morne<sup>25)</sup>. N'ayant pas la beauté ni le charme indicible de Jean Sbogar<sup>26)</sup>, sa figure n'inspire qu'une prévention désagréable<sup>27)</sup>. Alors que ces trois modèles se privent des jouissances grossières des sens malgré leur férocité dans la piraterie ou le brigandage, et qu'ils se démarquent du vulgaire par leur esprit noble et fier<sup>28)</sup>, Argow demeure à l'état de la brute et de ses instincts, étant habituellement « ivrogne, sale, brutal et ambitieux<sup>29)</sup> » — excepté certes, en cas de danger où il exécute promptement un projet provenant de sa sagacité naturelle. Dans le cas des héros-modèles, la gravité et la fierté de leur figure, repoussant la familiarité indiscreète, ne manquent jamais d'inspirer le respect. Quant à Argow, sa vulgarité et sa grossièreté, même quand il se déguise en banquier riche de bonne compagnie, se trahissent par ses gestes et par ses discours, de sorte qu'il s'expose à la risée secrète de la maîtresse de l'hôtel<sup>30)</sup>. Ainsi son déguisement n'étant que superficiel, il est facile de le démasquer à quiconque connaît les codes de grands seigneurs. De plus, à la différence des corsaires nobles du romantisme, Argow a envie de s'intégrer dans la société pour la dominer par la toute-puissance de l'argent. En témoignent ses paroles prononcées sur le ton cynique : « songez-vous qu'on ne pend pas un homme qui a cinq millions!<sup>31)</sup> » ; « lorsqu'on a comme moi cinq millions et douze hommes dévoués, on a tout ce que l'on veut<sup>32)</sup>. » C'est pourquoi, comparé avec ses modèles, le pirate balzacien a plutôt l'aspect du bourgeois parvenu. La particularité d'Argow réside donc dans son énergie sauvage et primitive, en vertu de laquelle il veut réaliser une ascension sociale. C'est par ce dynamisme de l'énergie que le personnage balzacien se démarque de ses modèles romantiques.

Il est vrai qu'Argow se range parmi « ceux qui ont un grand caractère<sup>33)</sup> », se distinguant des autres bandits par sa majesté et qu'il égale par son énergie effervescente, le noble Tullius dans *Le Centenaire*<sup>34)</sup>. Comme Argow le dit lui-même à Mélanie : « je suis extrême, et le jour que je deviendrai vertueux, je le serai trop peut-être!<sup>35)</sup> », il possède des virtualités qui lui permettent de

se propulser à l'extrême dans la vertu aussi bien que dans le vice. Cette nature correspondrait à celle de Tullius dont le destin est défini comme l'alternative : « De grandes vertus ou de grands crimes, selon leur position; telle est l'enseigne, telle est la devise de ces caractères destinés à planer en aigles, ou mourir dans la fange<sup>36)</sup> ». Mais si on entend et remarque le côté grandiloquent de son discours : « Puisque je dois être un démon, je le serai jusqu'à mon dernier soupir!... et, vassal de Satan, je ferai tout le mal que je pourrai<sup>37)</sup> », on ne peut pas nier que le personnage ne se réduise à un rôle pittoresque et mélodramatique, du moins au stade du *Vicaire*. Il y joue effectivement celui du malfaiteur persécutant les victimes innocentes que sont Joseph et Mélanie. C'est ainsi que dans *Le Vicaire* dont le récit est axé sur l'amour dramatique de ce jeune couple, Argow se limite à un rôle secondaire, ne nous laissant voir guère qu'une face terrible et épouvantable. Par contre, dans *Annette et le criminel* où il s'agit de la réconciliation du grand criminel, « Satan incarné<sup>38)</sup> », avec le ciel de par l'entremise d'une femme angélique et salvatrice, Argow acquiert une personnalité plus compliquée. A preuve, son portrait plein de signes contradictoires désignant à la fois le bien et le mal; dans le dessin de ce portrait, Balzac recourt à la physiognomie de Lavater<sup>39)</sup>.

Quoique ces deux œuvres où apparaît cet ancien pirate relèvent du même genre frénétique, abondant en enlèvements, assassinats, poisons, et cauchemars prémonitoires, prenant aussi toutes les deux pour cadre un château féodal, on a là une grande différence qui distingue *Annette et le criminel* du *Vicaire des Ardennes*, voire des autres romans noirs précédents du jeune Balzac, tels *L'Héritière de Birague* et *Jean Louis, ou la fille trouvée*. Or dans le roman noir typique, on peut diviser les personnages en trois catégories : les héros-victimes, le traître-persécuté, et le protecteur souvent mystique. Chantal Massol-Bedoin y voit une intrigue-type à la manière d'Ann Radcliffe ou de Ducray-Duminil dans le sommaire suivant :

les héros sont un couple de jeunes gens appartenant à l'aristocratie; l'identité de l'héroïne, cependant, est inconnue; c'est le plus souvent un crime, ignoré du lecteur (et d'elle-même) qui est à l'origine de ce mystère. Ces héros vont avoir affaire, essentiellement, à deux personnages : le traître, qui est grâce au crime commis, le spoliateur de la jeune fille; il est opposant au bonheur des jeunes gens; et le protecteur qui, dans le camp adverse, a pour rôle de veiller sur l'héroïne [...] <sup>40)</sup>.

Bien que le jeune Balzac remodèle ce tableau à sa manière, on peut l'appliquer dans ses grandes lignes au récit de *L'Héritière de Birague*<sup>41)</sup>, aussi bien qu'à celui de *Jean-Louis*<sup>42)</sup>. Dans ces romans balzaciens, conformément aux règles de ce genre, il s'agit de la quête de l'origine et de l'identité de la part du héros ou de l'héroïne, qui finit par restituer son nom et ses biens légitimes. Massol-Bedoin remarque que la notion de légitimité est fondamentale dans le roman noir : « ce sont des histoires d'usurpation, de dépossession, suivies d'une restitution, dans lesquelles les héros sont toujours des aristocrates<sup>43)</sup>. » Cela nous permet de dire que la structure du roman noir constitue un dispositif de sécurité ayant pour fin de préserver le régime établi et de le fortifier, ceci en

rétablissant l'ordre perturbé pour un moment par l'usurpateur. Dans *Le Vicaire* aussi, nous pouvons assigner le rôle de victime au couple Joseph-Mélanie de Saint-André, celui de traître à Argow, celui de protecteur à la marquise de Rosann et à l'évêque de Saint-André. On a affaire aussi à la quête de l'identité de Joseph, qui en arrive à découvrir ses véritables parents aristocratiques dans Mme de Rosann et le prélat. En revanche, le thème de l'usurpation apparaît là d'une manière assez différente. Il n'y a pas de doute qu'Argow le malfaiteur se charge de la fonction de l'usurpateur, mais il ne représente pas le cliché du traître qui s'approprie en toute iniquité les biens d'un héritier légitime. S'il veut se marier avec Mélanie, ce ne serait pas seulement qu'elle ait allumé dans son cœur « une effroyable passion<sup>44)</sup> », mais qu'il souhaite inconsciemment légitimer son existence par ce mariage : se libérer du statut de hors-la-loi et se procurer une lettre de noblesse par l'union conjugale, ce serait un désir secret caché au fond de son cœur. En témoigne son attachement aux valeurs de la noblesse, qui consistent dans la possession de la terre<sup>45)</sup>. Aux yeux de ceux qui se rangent du côté du régime monarchique, cet acte de l'ancien pirate ne serait rien d'autre que l'usurpation de pouvoir. Heureusement pour eux, cette tentative d'Argow, de par son arrestation, est un échec.

C'est ainsi que dans *Le Vicaire*, malgré ce point subtil qui distingue cette œuvre d'avec les romans de jeunesse précédents, Argow est quand même restreint au rôle de traître qui menace le bonheur des jeunes héros. Par contre, dans *Annette et le criminel*, se produit l'inversion de la position même d'Argow : en prenant le chemin du repentir et de l'expiation de ses péchés, l'ancien pirate se déplace dans la catégorie de la victime persécutée par la société répressive. Après son arrestation, dans la prison, l'air calme et satisfait d'Argow qui croit au « baptême de sang », est assimilé au « visage des saints martyrs lorsqu'ils confessaient Jésus-Christ au milieu des tourments »<sup>46)</sup>. D'ailleurs l'inversion radicale ne s'arrête pas là. Dans ce roman, celui qui se lance dans la quête de son origine, c'est le personnage diabolique lui-même. Cette fois, au lieu de « riche capitaliste de la Chaussée d'Antin<sup>47)</sup> », Argow se transforme en riche Américain et se rend acquéreur du château de Durantal. Car il est né dans la paroisse de Durantal. Il dit à Vernyct : « Pour te dire quels furent mes parents, je l'ignore; mais, ce que je sais, c'est que je suis de Durantal, et voilà pourquoi je veux rester en ce pays<sup>48)</sup> ». Son désir de retourner à son pays natal ne serait pas rien moins que celui de retrouver ses origines. Par surcroît, il entreprend la quête de nom, quoiqu'il se fabrique fausse identité : déjà dans *Le Vicaire des Ardennes*, il change son nom d'Argow en celui de Maxendi; dans *Annette et le criminel*, il se prétend le marquis de Durantal et affiche même l'empreinte d'armes héréditaires sur ses voitures. Il explique son intention à Vernyct de la manière suivante :

Comme voilà la seconde fois que je viens ici depuis trois ans, je n'ai pas encore songé à une pareille vétille, car que l'on pendre Argow, Maxendi, Jacques, Pierre ou Paul, cela m'est fort égal : quand on dispute sa vie à chaque minute, on s'inquiète peu de son nom : avant de penser à nommer son château, il faut l'empêcher d'écrouler. Cependant, sans savoir qui je suis, attendu que je suis propriétaire de Durantal, j'ai pris, par la grâce de

Dieu et ma volonté, le nom de marquis de Durantal, puisque j'en possède le fief et que l'ancienne noblesse reprend ses titres...<sup>49)</sup>

Il est vrai que dans *Le Vicaire* aussi, Vernyct appelle Argow le comte de Maxendi, mais cela seulement afin de tromper Gargarou le maire aveuglé par l'ambition, et celui-ci est le seul à croire au propos de Vernyct, tandis que sa femme décèle immédiatement ce mensonge. Le narrateur, lui aussi, se borne à le dénommer tout simplement M. Maxendi même dans la scène du château. Par contre, dans *Annette et le criminel*, s'appeler M. de Durantal, nom lié à la terre qu'il s'est procuré et à son lieu de naissance, révèle l'intention de s'adapter aux anciennes coutumes de la noblesse. Comme le narrateur prévient le lecteur d'utiliser plusieurs appellations de ce personnage principal dans la *Note de l'auteur*<sup>50)</sup>, Argow obtient la pluralité d'identités au sens véritable du terme, identités qu'il peut endosser à sa guise. En outre, grâce à l'amour profond pour Annette, « ange de lumière <sup>51)</sup> », son âme est purifiée à tel point qu'elle devient la grandeur et le sublime mêmes. Après sa conversion, l'auteur dépeint ainsi sa figure absorbée dans les prières : « Les sublimes idées du grand peintre qui traça la figure de saint Jean, dans Patmos, se trouvaient dans les traits de M. de Durantal<sup>52)</sup> ». Il a si complètement changé qu'Annette ne reconnaît plus « l'homme d'autrefois » à son tendre discours : « il y avait une onction, une douceur nouvellement écloses dans ce cœur qui, la veille encore, était dur et terrible même en son amour »<sup>53)</sup>. Se détachant de la férocité et de la grossièreté des bas-fonds, il en vient à être digne de porter le titre de noblesse, grâce à son âme grande et noble. En châtelain respectable, il entreprend désormais d'établir une féodalité idéale par les œuvres de charité, telles la construction d'un hospice champêtre et les aumônes envers les pauvres. Ainsi s'accomplit la métamorphose du « farouche matelot de la frégate *la Daphnis*<sup>54)</sup> » en aristocrate-modèle, par cette réconciliation mystique.

Mais comme nous l'avons déjà vu dans *Le Vicaire*, l'élévation de l'ancien pirate à la noblesse étant une sorte d'usurpation, signifie la transgression des lois sociales. Dans la seconde moitié de ce roman, l'opposition entre le social et l'anti-social se pose comme celle du pardon divin au châtiment social. Pour reprendre l'expression de Jacques Neefs, se profile « la séparation des deux sphères : celle de l'intérêt privé et des concurrences sociales, et celle de la réconciliation mystique<sup>55)</sup> ». L'âme grande et sublime de l'Argow repentí se heurte à l'esprit rétréci et vulgaire de la petite bourgeoisie, représentée par les Servigné et Mlle Sophy; ceux-ci se lancent à leur tour dans la quête de son identité. Leur jalousie mesquine et curiosité intéressée, l'emportant sur la belle âme du couple Argow-Annette, finit par conduire le dernier à sa perte. Si Lesecq qui était maître d'école dans *Le Vicaire*, réussit à se transformer en M. de Secq le noble par le remaniement douteux de son nom<sup>56)</sup>, ce serait qu'il appartient à la petite bourgeoisie, située au-dedans du système social. Mais pour Argow le hors-la-loi, son intégration dans la société est inadmissible du point de vue du régime, et, à plus forte raison, son ascension sociale.

Pour la même raison, la quête de son origine qu'a entamé Argow, est vouée à l'échec. Loin de restituer sa légitimité en retrouvant ses parents aristocratiques, il se fait un ennemi mortel de Mlle Sophy, sa véritable mère, qui reconnaîtra trop tard son fils après avoir causé la mort de ce dernier.

On peut donc dire que sa quête de l'origine l'amène à l'échafaud. Ainsi Balzac détourne et dénature le thème de l'usurpation et celui de la quête de l'identité. La notion de la légitimité, sur laquelle se fonde le roman noir, se voit donc renversée. La tentative d'Argow pour s'élever à la classe aristocratique peut être interprétée comme une recherche de légitimité chez un homme réprouvé par la société. Ce mouvement qui risque de secouer la base même de l'ordre établi, constitue un agent destructeur de la société. Par conséquent, même si sur le plan métaphysique, le réprouvé peut être absous de ses péchés à la suite de sa confession et de ses bonnes œuvres, sa réconciliation avec la société est impossible à réaliser.

Comme le fait remarquer André Lorant, le thème de la réconciliation avec le Dieu dans *Annette et le criminel*, serait inspiré par le Melmoth de Maturin, celui « tourmenté par la nostalgie du sacré<sup>57)</sup> ». A l'égard de la notion métaphysique de « résignation », à laquelle le repentir accorde foi, on pourrait l'attacher avec André Lorant<sup>58)</sup> et Arlette Michel<sup>59)</sup>, aux auteurs « mystiques » tels que Mme de Staël, Mme Guyon, Fénelon, Saint-Martin, et Joseph de Maistre. En considération du fait que Balzac ébauche un *Traité de la prière* à la même date que celle de la rédaction d'*Annette*, nous pouvons penser que cette œuvre reflète ses préoccupations d'ordre spirituel. Mais, dès qu'il s'est converti, Argow a beau être sublime dans sa résignation absolue, l'homme d'action se change en un être passif et faible; il manque de vivacité et de force car il perd son énergie primitive. En raison inverse de son effacement, c'est Annette qui s'investit de cette énergie. Car depuis l'arrestation de son « époux de gloire », il brille dans ses yeux « une expression d'énergie sauvage<sup>60)</sup> » et elle sent couler en elle « un autre sang, une autre énergie<sup>61)</sup> ». « Cette Annette qu'on a vue si religieuse, si rigide, courbait maintenant la religion tout entière sous son amour<sup>62)</sup>. » C'est son tour à elle de se révolter contre la justice humaine au nom de l'amour. Pour emprunter la formule d'André Lorant, c'est « la métamorphose de la pieuse Mlle Gérard en Annette la criminelle<sup>63)</sup> ». Il en résulte que l'essentiel de cette œuvre glisse vers « le thème de la révolte contre la société au nom d'une religion de l'amour, du repentir et du pardon<sup>64)</sup> », plutôt que vers celui de la réconciliation avec le ciel.

Parallèlement, après la conversion d'Argow, c'est Vernyct qui se substitue à lui et vient au premier plan, tandis que, jusqu'alors, il n'était, à titre d'homme de confiance, qu'un personnage secondaire. Il dit à Argow : « depuis que tu t'es *enreligiosé*, je suis redevenu mon maître, et je sais que j'ai hérité de toute l'énergie de mon ancien capitaine<sup>65)</sup>. » Nous assistons ici à la passation de l'énergie vitale, de la puissance diabolique. Aux paroles d'Annette, émue des efforts faits par Vernyct pour sauver son mari : « Vous êtes un ange tutélaire », il répond : « Non, c'est un démon qu'il faut dire!... »<sup>66)</sup>. Tel était jadis Argow; il incarne maintenant la férocité même, comparé en cela à « un tigre devant sa proie<sup>67)</sup> » ou à « un lion qui déchire sa proie<sup>68)</sup> ». Révolté criant vengeance, il dirige « ce combat d'hommes en guerre avec la société<sup>69)</sup> ». Dans la *Conclusion* mise à la fin du texte, au lieu de terminer la narration par la scène édifiante où Argow et Annette sont morts en saints glorieux, l'auteur raconte la bataille acharnée de Vernyct contre le régime et puis sa mort violente. En fait, Vernyct est mort sans se réconcilier ni avec le ciel ni avec la société. Vu cette *Conclusion*, on est tenté de penser que ce que Balzac voulait vraiment écrire, ce n'est pas tant



la conversion du grand criminel que le dynamisme de cette énergie sauvage. Celle-ci provient des bas-fonds ou des profondeurs obscures de l'être, en somme, de ce qui renvoie à un imaginaire du chaos et du désordre. Au fond, c'est grâce à cette énergie chaotique qu'Argow, et ensuite Vernyct ont pu jouir d'une puissance extraordinaire, qui ne peut pourtant que se déployer dans la clandestinité. Là réside le satanisme d'Argow le pirate et de Vernyct. Si la tentative d'Argow pour s'intégrer dans la société a fini par échouer, c'est qu'il a réclaté sa légitimité en public, ce qui l'amène à se priver de son énergie primitive. Il en résulte qu'il ne peut pas faire autrement que tomber dans l'impuissance.

Dans *Ferragus*, ce dilemme autour de la puissance diabolique qu'a vécu Argow, se présente sous une forme plus précise, et à la fin, croyons-nous, il deviendra un des facteurs essentiels qui touchent au pacte diabolique de Vautrin. Nous allons donc voir maintenant de près le personnage de Ferragus.

## 2. La genèse de Vautrin (2) : Ferragus

Comme l'observent nombreux commentateurs, Ferragus se révèle précurseur de Vautrin sur plusieurs points. A titre de traits communs entre eux, nous pouvons mentionner en premier lieu, le statut de forçat évadé et celui de chef de sociétés secrètes, Ferragus étant le chef des Dévorants et celui des Treize, tandis que Vautrin, le chef des Dix-mille et de grands Fanandels. Comme l'auteur l'explique dans la préface de l'*Histoire des Treize*, les membres de la société que dirige Ferragus jouissent de la même puissance que Vautrin : « puissance occulte, contre laquelle l'ordre social serait sans défense, y renverserait les obstacles, foudroierait les volontés, et donnerait à chacun d'eux le pouvoir diabolique de tous<sup>70)</sup> ». Ferragus qui relève de « Cette union intime de gens supérieurs, froids et railleurs, souriant et maudissant au milieu d'une société fausse et mesquine », et menant une « vie de flibustier en gants jaunes et en carrosse »<sup>71)</sup>, y montre sa figure de révolté contre la société, en cela semblable à Argow et à Vautrin. Second trait commun, les multiples identités et les déguisements habiles : comme Vautrin, alias Jacques Collin, ou Trompe-la-Mort, ou Carlos Herrera, Ferragus se munit d'identités différentes, telles que Gratien, Henri, Victor, Jean-Joseph Bourignard, ou M. de Funcal. De plus, comme un personnage le dit : il « se déguise comme un acteur, se grime comme il veut<sup>72)</sup> », Ferragus peut s'identifier complètement avec les personnalités empruntées. Il se transforme tantôt en mendiant, tantôt en capitaliste, tantôt en comte portugais fort riche. A la différence de l'Argow du *Vicaire* dont le déguisement est trop artificiel pour inspirer la confiance, Ferragus peut jouer plusieurs personnages avec une saisissante vérité : par exemple, Ferragus le mendiant exhale véritablement la senteur de misère et possède « ce caractère originalement parisien qui nous saisit assez souvent dans les malheureux que Charlet a représentés parfois, avec un rare bonheur d'observation » (p.815). Cette facilité extraordinaire avec laquelle il s'assimile à qui que ce soit deviendra l'apanage de Vautrin; celui-ci entrera dans la peau du prêtre espagnol qu'est Carlos Herrera. En outre, comme le fait remarquer

Pierre Citron, « le nom d'Herrera est parent de celui de Ferragus : l'un et l'autre contiennent l'idée du fer<sup>73)</sup> ». En fait, la force de bras de Ferragus est comparée à « un coup de barre de fer » (p.821); de même Vautrin s'accompagne d'une métaphore similaire telle que « bras de fer<sup>74)</sup> ». Portant ainsi dans leur nom le signe évocateur de la nature forte, robuste, et vigoureuse, ils incarnent tous les deux la virilité même. Par ailleurs, le regard magnétique, que partagent en commun les personnages diaboliques comme le Centenaire et Argow, constitue un élément caractéristique de Ferragus aussi bien que celui de Vautrin<sup>75)</sup>

Ainsi après Argow, Ferragus préfigure Vautrin, et qui plus est, dans l'espace cette fois plus réel que celui du héros de roman de jeunesse, plus réel sur les plans historique et social. Le cadre du récit n'est plus un château féodal de province anonyme; c'est le Paris au début de la Restauration. Balzac cherche à donner l'illusion réaliste en y inscrivant les rues réelles et les décrivant en détail. Son souci de vraisemblance est tel qu'il prend soin d'insister sur l'authenticité du texte dans la postface de la première édition de *l'Histoire des Treize*<sup>76)</sup>. En même temps, comme nous l'avons constaté dans nos études sur *Melmoth réconcilié*<sup>77)</sup>, l'auteur met en relief le fantastique de cette ville, d'où naît le mythe de Paris.

Henri Mitterand remarque que dans l'univers romanesque de *Ferragus*, la rue de Paris se lie étroitement aux valeurs sociales et que la topographie parisienne qui s'y déroule fournit « une clé pour la compréhension des événements contés par la nouvelle<sup>78)</sup> ». Selon sa sémiotique de la rue, la rue Soly et la rue des Enfants-Rouges où Ferragus habite successivement, est celles « de la populace, des bas-fonds, des mauvais coups<sup>79)</sup> ». Cela revient à dire que ces rues représentent les valeurs négatives, rattachées à la misère, à la mort violente, et à la prostitution. On voit là la métamorphose du paysage physique en paysage moral. En réalité, comme le montre bien cette phrase exclamative : « Elle, dans cette crotte, à cette heure! » (p.797), une femme appartenant au grand monde compromet sa réputation d'honnête femme, sera taxée de souillure morale, si elle est surprise au soir sur la rue Soly. La maison située sur cette rue étant contaminée par métonymie, se voit aussi qualifiée d'« ignoble, vulgaire, étroite, jaunâtre de ton » (p.788). Cela va de même pour la maison de la rue des Enfants-Rouges. Celle qui abrite Ferragus relève du « genre dit *cabajoutis* », le terme désignant les « maisons composées, pour ainsi dire, de pièces de rapport » : « Ni les étages ni les fenêtres ne sont ensemble [...]; tout y jure, même les ornements extérieurs » (p.866); « Le cabajoutis est à l'architecture parisienne ce que le *capharnaüm* est à l'appartement, un vrai fouillis où l'on a jeté pêle-mêle les choses les plus discordantes » (*Ibid.*). En effet, le logement de Mme Gruget dans ce cabajoutis, encombré de plusieurs sortes de choses telles des ustensiles de ménage, des meubles, des couvertures, etc., produit « un tableau véritablement grotesque, le vrai capharnaüm parisien » (*Ibid.*). De même que l'immeuble de la rue Soly, cette maison s'associe à la misère, à la saleté, à l'humidité, et à la boue<sup>80)</sup>. Surtout l'image de la boue, étroitement liée aux bas-fonds, aussi bien qu'à l'impureté et à la souillure au sens moral de ces termes, obsède tellement l'esprit de Balzac que le leitmotiv de la boue réapparaît partout dans *La Comédie humaine*<sup>81)</sup>. Par conséquent, ces demeures peuvent être tenues pour l'incarnation du désordre, de la souillure, et de tout ce qui d'instinctif et de sexuel, s'oppose à l'ordre social, voire pour la

représentation du chaos primitif. C'est un espace interdit, et pour ainsi dire, un lieu-tabou qui doit être renié dans la clarté de la conscience. Si on met les pieds dans ces quartiers d'ouvriers sans prendre aucune précaution comme Auguste de Maulincour, on risque même de perdre sa propre vie<sup>82</sup>). Cela nous amène à penser que ces quartiers reflètent l'image que conçoit Balzac lui-même de la classe prolétaire; celle qui constituera le cercle situé le plus bas de l'enfer parisien dans le prologue de *La Fille aux yeux d'or*, et que le narrateur exclut subtilement de la spirale ascendante de la hiérarchie<sup>83</sup>). La classe ouvrière que l'auteur y peint, se caractérise par son animalité féroce et ses dispositions anti-sociales<sup>84</sup>). Ce n'est rien d'autre que la classe dangereuse, marginalisée par la société comme « l'exclu, le paria, l'intouchable, ce dont on se détourne, ce qu'on ne reconnaît pas, ce dont on ne parlera pas<sup>85</sup>) ». En prenant en compte le double statut de Ferragus (ancien ouvrier et forçat évadé), nous pouvons considérer que ces quartiers marginaux fonctionnent comme sa patrie, une sorte de matrice. C'est justement de là, dans cette source chaotique et anarchique, chargée de la vie et de la mort, que ce personnage mystérieux puise son énergie vigoureuse et extraordinaire. S'il s'abrite dans la maison-cabajoutis pour devenir comte de Funcal, c'est que ce lieu symbolise celui de transition de la mort à la renaissance. Car il y est venu « tuer le forçat » (p.876) par opération de type chirurgical : il enlève de sa peau les deux fatales lettres, marques du bagne, afin de ressusciter en gentilhomme, « peau d'homme à endosser » (*Ibid.*). Les souffrances horribles qu'il doit subir dans cette opération, correspondraient à celles de la naissance. Il nous paraît que le nom lui-même de ce lieu (la rue des Enfants-Rouges) n'est pas gratuitement choisi par l'auteur.

L'ubiquité et l'omniscience de Ferragus qui, aux yeux de Maulincour et de Jules Desmarets, « semble avoir à ses ordres une puissance surnaturelle » (p.859), et par-dessus tout, les appuis dont il dispose en toutes les sphères de la société parisienne, proviennent de la contribution des douze hommes associés, tous « pleins de force et d'intelligence » (p.876). C'est irréfutable et incontournable, mais Ferragus doit aussi sa toute-puissance à sa capacité illimitée de transfigurations, à son « polymorphisme<sup>86</sup>) ». Car il apparaît sous de diverses formes et de différentes qualités : « le pauvre de la rue Coquillière, le Ferragus d'Ida, l'habitant de la rue Soly, le Bourignard de Justin, le forçat de la police, le mort de la veille » (pp.832-833). Cette faculté pourrait remonter à l'état amorphe et dynamique de la matière première, intimement liée à l'image de la boue. Ce serait au fond la même faculté que celle dont a disposé le Centenaire, comparé à Protée<sup>87</sup>). En témoigne la figure de la grisette Ida Gruget, maîtresse de Ferragus : celle qui fait pendant à son amant, s'attachant elle aussi à l'image de la boue<sup>88</sup>), est assimilée à Protée, capable de passer « des portières édentées » aux « comtesses impertinentes » (p.851). Tel le Centenaire, Ferragus est, en tant que nouveau Protée, difficile à saisir et à fixer, de sorte qu'il devient une représentation de l'infini, aussi bien qu'il joue le rôle de la Providence<sup>89</sup>).

Si Jules a réussi à la fin à attraper ce Protée, c'est qu'il a saisi le moment précis où l'ancien forçat était en train de se transfigurer en chevalier de la Toison d'or dans la matrice de la rue des Enfants-Rouges, ceci juste avant de se déplacer à l'ambassade portugaise sous « sa nouvelle forme » (p.861). Par ailleurs, on peut attribuer son succès à la vertu de l'argent, moyen tout-

puissant au temps de la Restauration. Car c'est un régime fondé sur les deux principes : l'or et le plaisir<sup>90)</sup>. Tandis que la quête du baron de Maulincour pour déchiffrer le secret de Ferragus est vouée à l'échec — et la raison en est qu'il a recours aux anciennes valeurs de la noblesse, devenues démodées et inefficaces<sup>91)</sup>—; Jules qui représente la bourgeoisie financière en tant qu'agent de change<sup>92)</sup>, peut atteindre la vérité à force de marchés qu'il propose au concierge et à la mère d'Ida, marchés basés sur l'échange de leur collaboration contre argent comptant ou rente viagère. C'est indubitable, mais nous pouvons déterrer une autre raison dans la tentative même de Ferragus à s'intégrer dans la société. Si Ferragus se fabrique une fausse identité et se prépare une existence aristocratique, c'est pour donner un état civil certain et établi à sa fille Clémence. Avant le mariage avec Jules Desmarests, elle n'avait pas d'état civil, n'étant qu'« une pauvre enfant de l'amour » (p.807). D'ailleurs même après le mariage, elle n'est guère appelée Mme Desmarests, mais le plus souvent nommée Mme Jules. Comme le prouve la formule suivante d'Ida : « Ce nom-là, [...] est bien connu parmi les noms de guerre » (p.853)<sup>93)</sup>, ce nom, évoquant l'image de prostituée, trahit l'ambiguïté et la précarité de son statut de femme légitime. Si sa relation filiale avec un forçat évadé, qui était jusqu'alors gardée en secret, se révèle à son mari, son bonheur conjugal risque d'être ébranlé, et c'est ce qui déchaînera à la fin sa propre mort. Pour éviter cette catastrophe, il est nécessaire de lui donner un père légitime, « quelque chose de social, un homme parmi les hommes » (pp.874-875). D'autre part, se faire père légitime, c'est le souhait le plus cher de Ferragus lui-même. Il dit à sa fille : « depuis la mort de cet ange qui fut ta mère, je n'ai rêvé qu'à une seule chose, au bonheur de t'avouer pour ma fille, de te serrer dans mes bras à la face du ciel et de la terre, [...] à dire à tout le monde en te voyant : "Voilà mon enfant!" » (p.876). Mais son désir de se présenter en public et de conquérir sa légitimité est inadmissible et inacceptable pour l'ordre établi, puisqu'il se range parmi les misérables qui sont « repoussés dans leur fange par une société » et qu'« une fatale puissance maintient toujours au niveau de la boue » (p.816). Sa prétention de s'élever au-dessus de la boue et de traiter d'égal à égal avec les classes dominantes, n'est rien moins que la transgression des règles sociales. Il est donc ressenti comme une menace permanente et une présence maléfique, non seulement par Maulincour, représentant la noblesse du faubourg Saint-Germain, mais aussi par Jules, la bourgeoisie d'affaires, devenue la puissance montante. Pour Ferragus lui-même, sa quête de légitimité l'accule dans un état de dilemme, comme l'a connu Argow. S'il dispose en toute liberté du destin de Maulincour et de celui de Jules Desmarests jusqu'à un certain point, c'est qu'il reste dans la "boue", source qui ne cesse de lui fournir une quantité d'énergie sauvage. Il s'ensuit que l'ascension sociale de par le détachement de la boue, ne se réalise qu'au détriment de cette énergie vigoureuse. Autrement dit, chez Balzac, le statut de hors-la-loi est investi d'un double sens, positif et négatif : d'un côté, il désigne le marginal ou l'exclu de la société, de l'autre, celui qui se place au-dessus des lois humaines pour dominer le monde. Cette transcendance le doue d'une puissance supérieure, voire quasi surnaturelle, teintée donc d'une couleur diabolique. Par contre, son intégration dans la société le ramène sous les contraintes des lois civiles, et l'oblige à renoncer de lui-même à ce pouvoir surhumain. A preuve l'épilogue de ce récit où Ferragus se réduit à un mort vivant : il se transforme radicalement, d'un

homme d'action plein d'énergie en un homme inerte et immobile, sans intelligence, qui va jusqu'à tomber dans un état proche de démence sénile<sup>94</sup>). Il est vrai que sa déchéance morale est provoquée par la mort de sa fille qu'il aime si passionnément, ce qui annonce le drame de la paternité du Père Goriot. Mais ne pourrait-on pas regarder aussi cette décrépitude de Ferragus comme le fait qu'il est privé de l'énergie vigoureuse, par la rupture d'avec la source primitive de celle-ci?

Là réside la différence qui met Ferragus à l'écart des autres héros de l'*Histoire des Treize*. Alors que Ferragus est à la fin totalement détruit sur les plans physique et moral, et a finalement perdu tous ses ascendants sociaux, Armand de Montriveau et Henri de Marsay, eux, ont non seulement survécu au drame sanglant demeurant invulnérables en dépit de leur échec dans leur aventure, mais ils vont aussi exercer leur force plus tard de manière plus publique, occupant chacun une position très élevée du gouvernement. Ils ont accès au sommet du monde à la faveur des bouleversements politiques et sociaux qui se succèdent. Mais c'est qu'à l'égard de Ferragus, représentant de la classe dangereuse et anarchique, la légitimation sociale de celui-ci est intolérable pour n'importe quel régime; il lui est défendu de sortir de l'ombre. La décomposition finale de sa personnalité peut être donc interprétée comme un châtement social, imposé sur sa transgression d'un tabou. Par conséquent, pour un hors-la-loi, la conquête de la société n'est possible que par procuration. Il lui faut absolument la présence d'un intermédiaire, à travers lequel il peut déployer toutes ses forces énergétiques, tout en restant dans l'ombre. Cela nous incite à penser que de ces deux échecs d'Argow et de Ferragus, naît le procédé détourné de Vautrin, qui vise à dominer la société ou à s'en venger toujours à travers un médiateur tel que Rastignac ou Lucien.

Or comme l'auteur le mentionne dans la préface de l'*Histoire des Treize*, il s'agit d'« un pacte d'assistance mutuelle absolue en une société secrète<sup>95</sup> », composée de treize hommes<sup>96</sup>). Excepté Ferragus, les deux autres héros de l'*Histoire des Treize* sont aristocrates, mais à la différence d'Auguste de Maulincour, incarnation de la noblesse légitimiste, de Montriveau et de Marsay s'inscrivent relativement dans la lignée bâtarde : le marquis de Montriveau, orphelin et pourvu d'un titre de noblesse, se voit pourtant défavorisé par le gouvernement royal en raison de « son attachement aux serments faits à l'aigle impérial<sup>97</sup> »; d'autre part, Henri de Marsay est un être illégitime, comme le fils naturel non reconnu de lord Dudley. A cette époque-là, l'aristocratie du faubourg Saint-Germain est tombée en décadence : le jeune Auguste, « l'unique rejeton des Charbonnon de Maulincour » (p.800), loin de pouvoir rétablir la noblesse, manque d'énergie créative, n'étant qu'« une des fautes vivantes de la Restauration » (p.801). Ceux qui sont appelés « les grands hommes » (p.787), « les hommes d'élite » (*Ibid.*), ou « gens supérieurs » (p.791), ce sont les nobles bâtards et exclus du régime politique, qui remplaceront dans peu de temps l'ancienne aristocratie. La fondation de la société secrète des Treize leur permet de confondre toutes les idées et toutes les forces des grandes âmes, celle des exclus et des bâtards, en une seule volonté, permettant de conquérir les « privilèges de puissance exorbitante » (*Ibid.*). Si l'auteur présente leur union et leur « pacte » (p.792) sous une lumière diabolique, c'est à cause de leur hostilité et leur esprit de révolte contre la société<sup>98</sup>), aussi bien qu'à cause de leur « religion de

plaisir et d'égoïsme » (p.791), par laquelle ils cherchent à recommencer « la Société de Jésus au profit du diable » (p.792). L'essentiel de ce pacte "diabolique" consiste donc à disposer du monde à leur fantaisie et à usurper la place de Dieu<sup>99)</sup>, par force collective, force issue de leur solidarité.

S'ils font de Ferragus leur chef, c'est qu'en se reliant au chef des Dévorants, celui du Compagnonnage des ouvriers, ils peuvent recourir à la force des bas-fonds, « pour parcourir la société du haut en bas » (*Ibid.*). Sans doute, mais c'est aussi que Ferragus et les autres membres ont en commun le culte de l'action et de l'énergie : l'auteur les qualifie tous de « doués d'une assez grande énergie » (p.787), ou les dénomme « ce peuple à part, si curieusement énergétique » (p.789). Si on donne la priorité à la vigueur énergétique dans l'échelle des valeurs, Ferragus l'ancien forçat peut se mettre au même rang que les autres appartenant à la haute noblesse. Ce culte de l'énergie dynamique est au fond l'héritage de Napoléon. C'est lui seul qui est capable de la fusion de toutes les classes sociales pour reconstruire un système basé sur l'envergure de l'énergie. Dans *Les Employés*, l'auteur, après avoir condamné la gérontocratie sous la Restauration, se souvient de Napoléon avec nostalgie : « Napoléon seul put employer des jeunes gens à son choix, sans être arrêté par aucune considération. Aussi, depuis la chute de cette grande volonté, l'énergie avait-elle déserté le pouvoir<sup>100)</sup> ». Comme en témoigne la formule suivante d'un personnage de *l'Autre étude de femmes* : « Organiser, [...] est un mot de l'Empire, et qui contient Napoléon tout entier<sup>101)</sup> », l'Empire est considéré comme une époque de l'organisation. En revanche, la Restauration où la gérontocratie écrase la jeune France, peut être appelée le temps de la décomposition et de la dissolution. C'est pourquoi l'association secrète des Treize, fondée sous l'Empire, s'est dissoute à la mort de Napoléon. L'auteur raconte la suite de la dissolution des Treize : « tous aujourd'hui sont brisés, dispersés du moins. Ils sont paisiblement rentrés sous le joug des lois civiles » (p.787).

Ainsi devient désormais irréalisable le rêve de la toute-puissance, toute-puissance qui serait établie par un pacte d'alliance entre les grandes volontés. Par conséquent, bien que Vautrin soit aussi doué d'énergie vigoureuse que Ferragus, étant nommé « le Bonaparte<sup>102)</sup> » des forçats, le pacte d'alliance, susceptible de « fondre en un seul jet ces différentes forces » (p.791) des couches sociales, ne lui est jamais accessible : son entrée en scène n'aura lieu qu'après la chute de Napoléon. Il lui faudra donc un autre moyen, une autre forme de pacte diabolique pour la conquête de la société. Nous allons désormais analyser en quoi consiste le pacte diabolique de Vautrin.

### 3. Le pacte diabolique de Vautrin

Bien que peu d'antécédents de Vautrin soient énoncés et donc à la portée de notre connaissance, excepté sa condamnation à cinq ans de travaux forcés pour crime de faux, et son évasion du bagne, plusieurs indices nous suggèrent son appartenance sociale. Premièrement, nous pouvons mentionner sa tante nommée Jacqueline Collin, qui apparaît comme la seule parente de Jacques Collin, alias Vautrin. Comme l'indique Roch L. Mirabeau<sup>103)</sup>, on peut imaginer les

rapports intimes entre ces deux personnages, rien qu'à rapprocher leurs prénoms : Jacques et Jacqueline. Celle-ci s'attache à la misère et à la boue<sup>104</sup>), et comme l'observe J. Wayne Conner<sup>105</sup>), le nom de Vautrin évoque le verbe « (se) vautrer », expression étroitement liée à la fange<sup>106</sup>). Cette association avec l'image de la boue nous incite à penser que Vautrin serait sorti des bas-fonds, de la classe prolétaire. Deuxièmement, comme nous l'avons déjà comparé avec Argow, ses traits physiques sont marqués du sceau de l'animalité féroce, ce qui correspond précisément à la caractéristique du prolétariat que nous avons relevé dans le texte de *La Fille aux yeux d'or*. De plus, dans ce texte, l'auteur assimile la classe ouvrière à Vulcain<sup>107</sup>), et non seulement Vulcain et Vautrin se ressemblent par la laideur et la force, mais aussi le nom d'Herrera, alias Vautrin, est « presque celui du forgeron en espagnol, *herrero*<sup>108</sup> », le terme qui se rapporte profondément au dieu du feu et des forgerons qu'est Vulcain. C'est ainsi que Vautrin, de même qu'Argow et Ferragus, appartient à la classe dangereuse : nous le dit son double statut de forçat évadé et prolétariat, menace terrible pour l'ordre établi.

La prise de conscience qu'il sait opérer de son aliénation sociale peut se trouver confirmée par les paroles qu'il adresse à Rastignac : « J'ai bien réfléchi à la constitution actuelle de votre désordre social<sup>109</sup> ». En utilisant l'adjectif possessif de la deuxième personne du pluriel : « votre », à la place de « notre », il met l'accent sur sa position d'exclu de la société, en même temps qu'il affiche sa supériorité, celle des « lurons qui se mettent au-dessus de tout, même des lois » (p.141). Comme nous l'avons constaté dans les cas d'Argow et de Ferragus, il est interdit à la classe dangereuse de sortir de la boue et de s'engager dans le mouvement ascendant du système social, sous peine de châtement social. Par conséquent, pour entrer dans cette société défendue, il lui faut un médiateur ou un substitut, à travers lequel seulement il peut satisfaire son désir de conquête ou de vengeance de la société. D'où la nécessité absolue pour impliquer un autre dans son affaire, d'avoir recours à un pacte qui soit indissoluble et de créer une sorte de structure triangulaire où le sujet atteint son objet de désir par l'intermédiaire d'un tiers. Sa décision de rester dans la boue pour tirer les ficelles, se manifeste dans les phrases qu'il adresse à Rastignac : « je suis un bon homme qui veut se crotter pour que vous soyez à l'abri de la boue pour le reste de vos jours » (p.185). Au lieu de se fabriquer lettre de noblesse à l'instar de ses deux prédécesseurs, Vautrin, liant son sort à celui d'un contractant qu'il choisit parmi les jeunes nobles ambitieux mais pauvres, tente d'en faire son substitut et de l'élever dans la sphère de la haute société. Dans *Le Père Goriot*, ce sera Eugène de Rastignac sur qui ce personnage diabolique jettera son dévolu, et dans *Illusions perdues*, ce sera Lucien de Rubempré. Son désir de réhabilitation sociale se trahit dans le discours adressé à Rastignac :

Je fais l'inventaire de vos désirs afin de vous poser la question. Cette question, la voici.  
Nous avons une faim de loup, nos quenottes sont incisives, comment nous y prendrons-  
nous pour approvisionner la marmite? (p.137) [souligné par nous]

Par la substitution ingénieuse du pronom « vous » au « nous », il réussit à s'identifier avec le jeune

homme. Incapable d'obtenir sa légitimité, Vautrin épouse donc le sort de Rastignac, pour jouir d'une vie sociale par procuration. Là réside l'intention profonde de Vautrin qui lui propose un pacte.

Or rappelons que l'essentiel du pacte diabolique dans *Le Centenaire*, comme nous l'avons dégagé ailleurs<sup>110</sup>, consiste à s'emparer du corps et de l'âme d'un autre pour le manipuler à sa guise. Le pacte diabolique que Vautrin propose à Rastignac et à Lucien<sup>111</sup>, s'inscrit dans la même lignée que celui du Centenaire. Car chez Vautrin, aussi bien que chez le héros du roman de jeunesse, à la différence du thème traditionnel du pacte diabolique, l'enjeu du pacte n'est plus l'âme d'Au-delà d'un contractant, mais celle d'Ici-bas. Cependant chez le Centenaire, la fin ultime du pacte se réduit à sa propre survie au prix de la vie d'une victime. Cela revient à dire que si le Centenaire tend à disposer du corps et de l'âme d'un autre, c'est seulement pour lui enlever son souffle vital, ce qui aura pour corollaire l'assassinat de la victime. De ce point de vue, on peut dire que *Le Centenaire* demeure dans le cadre du roman terrifiant. Par contre, le satanisme de Vautrin apparaît ailleurs, lui qui n'a aucunement recours au surnaturel, ni n'aspire jamais au prolongement de sa vie en vertu du pacte. S'il propose un pacte diabolique, c'est qu'il veut se procurer des instruments qui servent à réaliser ses desseins ambitieux : il a l'intention de faire d'un autre son fantoche pour s'infiltrer dans la société. Mais son ambition ne se borne pas à cette échelle humaine. La phrase suivante de Vautrin à Rastignac : « je vous connais comme si je vous avait [*sic*] fait » (p.135), nous permet de découvrir son regard : un regard qui serait celui du créateur divin. Et par la vertu du pacte, il veut se placer sur le même pied que Dieu, voire usurper son pouvoir<sup>112</sup>. Si Vautrin se prétend « artiste » (p.136) ou « grand poète » (p.141), c'est qu'il veut faire de l'âme d'un autre sa chose, voire son œuvre, à la place de Dieu. Max Milner explique l'essentiel du pacte diabolique chez Vautrin de la manière suivante : « Il s'agit de s'emparer d'une âme, de la vider de sa liberté, qui est l'effigie de Dieu en elle, et de s'y loger à la place du Créateur<sup>113</sup>. » Il en résulte qu'après le pacte conclu, Vautrin dispose à son gré de l'âme d'un contractant, dont le sort se soumettra à sa volonté et sera à jamais à la merci de celle-ci.

Si nous mettons en parallèle les deux parties prenantes de Vautrin, Rastignac et Lucien, nous apercevons qu'il existe une nuance entre eux. Bien que Vautrin se pose comme le protecteur et le mentor auprès de ces jeunes hommes inexpérimentés, à l'égard de Rastignac, le tentateur le traite sinon à égalité, du moins comme un homme de la même trempe que lui. L'auteur classe Rastignac dans la catégorie des « natures vigoureusement munies, des crânes à remparts d'airain sur lesquels les volontés des autres s'aplatissent et tombent comme les balles devant une muraille » (p.132). La scène de la tentation de Vautrin prend donc l'aspect de la confrontation de deux volontés. Le séducteur, respectant la volonté de Rastignac, lui donne la liberté de choix. Après avoir mis à découvert le mécanisme du système social devant ses yeux, et l'avoir convaincu qu'il n'y a que deux partis à prendre : « ou une stupide obéissance ou la révolte » (p.136), Vautrin le laisse choisir librement sa ligne de conduite. D'ailleurs il n'en appelle pas à sa pulsion ni à sa passion momentanées, mais à sa raison et à son intelligence. Car il lui dit : « Voilà le carrefour de la vie, jeune homme, choisissez » (p.139); « Tâtez-vous! » (p.141); « Seulement réfléchissez »



(p.145). Il incite ainsi le jeune homme à regarder le mal en face et — après l'avoir bien vu et connu sa nature — à le choisir. Comme le fait remarquer Jacques-H. Périvier, *Le Père Goriot* est précisément ce qu'on peut appeler «le roman de choix<sup>114)</sup>». De même que Vautrin qui est «criminel par raison<sup>115)</sup>», Rastignac, après avoir oscillé à plusieurs reprises entre le bien et le mal, entre la vertu et le vice, finit par choisir en tout libre arbitre la vie de «criminel» mondain, «homme en gants et à paroles jaunes» (p.145). En témoignent ses phrases prononcées à l'intention de Bianchon au chevet du mourant Goriot : « Mon ami, [...] va, poursuis la destinée modeste à laquelle tu bornes tes désirs. Moi, je suis en enfer, et il faut que j'y reste » (p.268). Il est donc naturel qu'il refuse la proposition de Vautrin, qui aurait risqué de l'amener à l'abnégation de soi-même au profit de l'autre.

Rastignac relevant de la même catégorie de volontariste que Vautrin, le pacte que celui-ci lui propose ressemble plutôt au pacte d'alliance lié entre les grandes volontés, tel celui conclu parmi les Treize. Ce serait une des raisons pour laquelle Vautrin parle de ce pacte, comme s'il s'agissait d'une simple affaire commerciale entre deux hommes<sup>116)</sup>. D'autre part et autre point caractérisant Vautrin : le Vautrin du *Père Goriot* ne renonce pas totalement à obtenir sa propre légitimité ni à régner en souverain sur le monde : ceci sans passer par un intermédiaire. A preuve son désir d'aller aux Etats-Unis pour se procurer la terre et les esclaves, et vivre comme «un souverain»<sup>117)</sup>. Abandonnant la civilisation française où s'imposent et lui sont imposées la mesquinerie et l'hypocrisie de la bourgeoisie, il veut établir une féodalité à sa manière dans le nouveau monde, qui semble demeurer au stade de table rase, du point de vue social. Il dit à Rastignac à peu près la même chose qu'Argow le pirate : « Si je réussis, personne ne me demandera : "Qui es-tu?" Je serai M. Quatre-Millions citoyen, des Etats-Unis » (pp.141-142). Quoiqu'il ne soit jamais autorisé à s'intégrer dans la société française, il croit encore à la possibilité d'entrer dans une autre société pour la conquérir avec une nouvelle identité. On reconnaît là la quête de l'identité légitime chez le hors-la-loi, comme Argow et Ferragus. Mais comme l'ancien pirate, il se voit empêché d'accomplir son rêve par l'intervention de la petite bourgeoisie qu'il méprise, que sont Poiret et Mlle Michonneau.

Quant à Lucien, Vautrin l'aborde d'une autre manière que Rastignac. Contrairement à ce dernier, Lucien manquant de volonté, ne choisit pas le crime, mais se laisse entraîner au crime. Daniel d'Arthez analyse ainsi le caractère de celui-ci dans sa lettre adressée à sa sœur Eve :

[...] Lucien n'ira jamais jusqu'au crime, il n'en aurait pas la force; mais il accepterait un crime tout fait, il en partagerait les profits sans en avoir partagé les dangers : ce qui semble horrible à tout le monde, même aux scélérats. Il se méprisera lui-même, il se repentira; mais, la nécessité revenant, il recommencerait; car la volonté lui manque, il est sans force contre les amorces de la volupté, contre la satisfaction de ses moindres ambitions<sup>118)</sup>.

Incapable de distinguer le bien et le mal, et de les embrasser, « il allait du mal au bien, du bien

au mal avec une égale facilité<sup>119)</sup> ». Comme l'indique bien Jacques-H. Périer, « Sa chute est un glissement insensible<sup>120)</sup> », non pas volontaire. Il n'est pas donc étonnant que Vautrin, ayant rencontré Lucien sur le point de se suicider, ne cherche pas à le faire prendre parti entre deux choix de vie, tel ce fut le cas pour Rastignac. Il l'entraîne dans son camp sans lui donner le temps de protester, comme le prouve symboliquement son acte suivant : « L'Espagnol passa la main sous le bras de Lucien, le força littéralement à monter dans sa voiture<sup>121)</sup> ». Après le discours cynique qu'il lui énonce sur la société, le séducteur dit au jeune homme : « Quand vous vous asseyez à une table de bouillotte, en discutez-vous les conditions? Les règles sont là, vous les acceptez<sup>122)</sup>. » C'est ainsi que pour Lucien, Vautrin se sert des formules telles qu'« acceptez » et « Obéissez-moi<sup>123)</sup> », au lieu de « choisissez » et de « réfléchissez ».

Alors que Rastignac se hâte de rendre la somme qu'il doit à Vautrin, de crainte qu'il ne soit obligé à se soumettre à la volonté du dernier, Lucien, ébloui du flot d'or que le faux prêtre fait miroiter devant ses yeux, lui répond sans hésiter : « Mon père, je suis à vous<sup>124)</sup> ». L'auteur nous suggère par avance la faiblesse de Lucien et ses prédispositions naturelles pour la dépravation dans cette citation : « la corruption tentée par ce diplomate sur Lucien entraînait profondément dans cette âme assez disposée à la recevoir<sup>125)</sup> ». Il continue par la suite : « Lucien se raccrochait d'autant plus volontiers à la vie qu'il se sentait ramené du fond de son suicide à la surface par un bras puissant<sup>126)</sup> ». Lucien se sent ainsi ressusciter par la force de Vautrin et remet sa vie aux mains puissantes de son sauveur. Celui-ci, se comportant sur le mode de l'antéchrist, précise la relation entre eux : « ce jeune homme, [...] n'a plus rien de commun avec le poète qui vient de mourir. Je vous ai pêché, je vous ai rendu la vie, et vous m'appartenez comme la créature au créateur<sup>127)</sup> ». Il anéantit donc tout le passé de Lucien en lui annonçant la mort du poète qu'il était, et par ce, il le prive de toute identité. C'est Vautrin qui le modèle de nouveau et donne une nouvelle vie à sa « créature », se substituant là à Dieu. Il s'exprime clairement à ce sujet : « Je veux aimer ma créature, la façonner, la pétrir à mon usage<sup>128)</sup> ». Désormais il fait corps avec son jeune protégé, de sorte qu'ils se confondent en une seule volonté, qui n'est rien moins que celle de Vautrin. Par conséquent, Lucien est littéralement devenu l'*alter ego* de Vautrin, son « beau moi<sup>129)</sup> », sur lequel ce personnage diabolique assit sa vie même. S'il n'aspire plus désormais à aller dans le nouveau monde, ce serait qu'il a découvert dans l'âme de Lucien, dépourvue de toute volonté, un terrain vierge où il peut déployer toutes ses énergies et faire ses volontés à souhait. Il en suit que « Carlos était ambitieux pour deux<sup>130)</sup> ». Il s'agit là pour l'auteur de la fusion totale entre deux hommes : « ce personnage ignoble et grand, obscur et célèbre, dévoré surtout d'une fièvre de vie, revivait dans le corps élégant de Lucien dont l'âme était devenue la sienne<sup>131)</sup>. » Lucien lui-même en prend conscience, comme le prouve sa lettre suivante à sa sœur : « Au lieu de me tuer, j'ai vendu ma vie. Je ne m'appartiens plus, je suis plus que le secrétaire d'un diplomate espagnol, je suis sa créature<sup>132)</sup>. » De même que la Marianine du *Centenaire*, Lucien, après avoir passé un pacte avec Vautrin, se rend compte de la dépossession de soi, et se sent pénétré et dominé par une autre volonté. Là réside ce qu'entend Vautrin par cette formule : « ce pacte d'homme à démon<sup>133)</sup> ». En outre, ce pacte diabolique de Vautrin, qui n'apparaît plus dans un éclairage surnaturel comme

celui du Centenaire ou de *Melmoth réconcilié*, n'en possède pas moins le pouvoir étrange de « nous projeter au delà de nous-mêmes et d'ouvrir à notre imagination cette échappée sur l'infini<sup>134)</sup> ». De sorte que Vautrin dépasse le cadre du positif, en se trouvant dans l'infini qui est pour Balzac « le propre de la poésie<sup>135)</sup> ». C'est pourquoi Vautrin dira de Rastignac, soulignant d'ailleurs leur différence : « Il est devenu, [...] l'amant de Mme de Nucingen, la femme du fameux banquier. Moi, je me suis laissé aller à la poésie; lui, plus habile, a donné dans le positif...<sup>136)</sup>. » Il est donc tout à fait dans l'ordre balzacien des choses que Lucien appelle l'immense pouvoir de Vautrin qui attire et broie les âmes tendres et faibles comme lui, « la poésie du mal<sup>137)</sup> ».

Ainsi cette sorte de pacte diabolique au sens figuré constitue le seul moyen de remplir le but contradictoire d'un hors-la-loi balzacien, tel qu'à la fois « Se substituer à un honnête homme et continuer la vie du forçat<sup>138)</sup> », moyen qu'il a enfin trouvé après moult pirouettes. Autrement dit, s'il veut jouir d'un succès social, tout en gardant en réserve son énergie extraordinaire des bas-fonds, il doit nécessairement recourir à ce pacte diabolique qui lui permet de s'identifier complètement à un autre. En plus, au fur et à mesure que le cible de Vautrin se déplace de Rastignac à Lucien, la nature du pacte change subtilement : dans le cas de Rastignac, ce pacte touche de près au pacte d'alliance des grandes volontés, tandis que dans le cas de Lucien, le pacte se rattache plus profondément à la création, ou plus exactement, à l'inversion de la création divine. C'est ainsi que le pacte de Vautrin est teinté d'une couleur doublement diabolique, sur le plan socio-politique et sur le plan métaphysique : non seulement il est anti-social, mais il atteint aussi le domaine de l'anti-crédation. Là nous pourrions dire que Vautrin parvient au sommet du satanisme dans sa relation avec Lucien, enchaîné à lui par des liens proprement indissolubles, et que lors, l'idée du pacte diabolique, tout à fait la propre idée de Balzac, prend là sa forme la plus précise : son épure. C'est pourquoi l'auteur appelle nettement le pacte que propose Vautrin à Lucien, « un de ces pactes infernaux<sup>139)</sup> », dénomination dont il ne qualifie jamais le pacte qu'il voulait conclure avec Rastignac.

## Conclusion

Comme nous l'avons examiné plus haut, Argow et Ferragus préfigurent Vautrin, et leur puissance occulte et leur énergie vigoureuse prennent leurs origines principales dans la source chaotique et anarchique des bas-fonds. Munis de cette puissance diabolique, ils se lancent tous les deux dans la quête de légitimité. D'où naît le conflit entre les marginaux et la société qui les réprime. Cependant la tentative de ces hors-la-loi pour s'intégrer dans la société est vouée à l'échec, puisqu'elle est inadmissible aux yeux de ceux qui se mettent du côté du régime établi, pour qui elle n'est et ne constitue qu'usurpation du pouvoir. De plus, leur réhabilitation sociale signifie en soi l'enlèvement de leur force primitive. Pour Vautrin qui se trouve en face de ce dilemme, il ne lui reste qu'un seul procédé pour atteindre son objectif : conclure un pacte avec un jeune noble, à travers lequel il pourra conquérir la société au temps de la Restauration. Le recours

au pacte est donc indispensable pour affermir cette structure triangulaire. D'ailleurs afin que Vautrin puisse se réaliser en sa totalité, il lui faut s'emparer de l'âme et du corps d'un contractant et en disposer à sa guise. On voit là s'introduire le thème du pacte diabolique, que Balzac a traité en plusieurs de ses œuvres dont *Le Centenaire*. Avec la création de Vautrin le diabolique, le récit de pacte diabolique qui présupposait jusqu'alors l'intervention du surnaturel, peut se dérouler uniquement dans l'espace réaliste, sans perdre néanmoins son pouvoir étrange et inquiétant. Cela permet à Balzac de se débarrasser des procédés rabattus du genre fantastique et d'établir son propre univers de pacte diabolique. D'autre part, la faculté de faire fi du temps et de l'espace humains, dont sont doués par un pacte faustien, les contractants du *Centenaire*, de *La Peau de chagrin*, et de *Melmoth réconcilié*, appartiendra désormais aux chercheurs de l'absolu dans les *Etudes philosophiques*, tels que les artistes et les alchimistes, représentés par Frenhofer, Gambara, et Balthazar Claës. Ceux-ci ont tous l'aspect faustien, partageant également l'ambiance diabolique. Dès lors que Vautrin apparaît dans l'œuvre, l'essence du pacte diabolique, détachée de l'espace fantastique, se déplacera dans la structure triangulaire où un être diabolique satisfait son désir à travers un médiateur, son *alter ego*. En même temps, la quête de légitimité de l'être marginal constituera la base du pacte diabolique balzacien.

Or, d'Argow à Vautrin, passant par Ferragus, Balzac poursuit le thème de l'amitié d'homme à homme d'une manière cohérente. Argow a partie liée avec Vernyct, pour qui, la vengeance de la mort de son ami a priorité sur les autres sentiments, y compris son amour pour sa maîtresse Jeanneton. Cela est confirmé par le dialogue suivant entre les deux amants. Vernyct lui dit : « ne sais-tu pas que je cherche la mort... que la vie m'est odieuse sans l'ami qu'ils m'ont massacré? » et elle y répond avec les larmes aux yeux : « Jeanneton n'est donc rien pour toi!... »<sup>140</sup>. Quant à Ferragus, il s'attache intimement aux autres membres de la société secrète des Treize, dont la fondation doit beaucoup à *Venise sauvée* de Thomas Otway. Car après avoir admiré à la lecture de cette œuvre, « l'union sublime de Pierre et de Jaffier<sup>141</sup> », il est venu à l'esprit de l'un d'eux de créer cette association afin de vivre réellement l'amitié solide entre les grands hommes. Vautrin fait mention aussi de cet ouvrage : dans *Le Père Goriot*, il se vante à Rastignac de savoir par coeur la tragédie d'Otway et lui déclare : « pour moi [...], il n'existe qu'un seul sentiment réel, une amitié d'homme à homme. Pierre et Jaffier, voilà ma passion<sup>142</sup>. » A l'intention de Lucien aussi, son propos est le même<sup>143</sup>. Cette amitié à laquelle nous assistons successivement dans ces œuvres balzaciennes, peut être interprétée comme une manifestation de misogynie ou surtout, pour ce qui est de Vautrin, le fait de sa disposition à l'homosexualité, comme l'indiquent beaucoup de commentateurs. Certes, mais l'union de ce thème d'amitié d'homme à homme et de celui de pacte diabolique, ouvre une nouvelle voie, permettant de réaliser la fusion totale des deux âmes, en somme, le rêve de l'androgynisme. Ce rêve est pourtant assez pervers et inquiétant, d'autant qu'il se fonde sur l'union des corps et des âmes de deux êtres masculins. Si Rastignac et Lucien sont marqués par le signe de la féminité<sup>144</sup> — il existe certes une différence de degrés dans la féminité entre les deux —, c'est qu'il s'agit en partie de former le couple androgynique avec Vautrin. Grâce au pacte diabolique, Vautrin peut suppléer à son incomplétude fondamentale en unissant sa

virilité avec leur féminité, sa laideur avec leur beauté. D'autre part, Lucien lui aussi recherche « la moitié complémentaire susceptible de lui insuffler l'énergie qui lui fait défaut<sup>145)</sup> ». Cette fusion des contraires est capable de faire de Vautrin un être complet et la totalité même. Selon Mireille Labouret, « Cette recherche de la totalisation est à l'origine même du pacte méphistophélique<sup>146)</sup> ». On peut donc dire que le pacte diabolique de Vautrin se rattache étroitement au rêve de l'androgynie.

## Notes

1. *Splendeurs et misères des courtisanes*, Gallimard, *Pléiade*, t.VI, 1977, p.851.
2. *Le Père Goriot*, Gallimard, *Pléiade*, t.III, 1976, p.141.
3. *Ibid.*, p.142.
4. Le narrateur narre ainsi : « Après avoir subi le malaise d'une fièvre intérieure que lui causa l'idée d'un pacte fait avec cet homme dont il avait horreur, mais qui grandissait à ses yeux par le cynisme même de ses idées et par l'audace avec laquelle il étreignait la société, Rastignac s'habilla, [...] vint chez Mme de Restaud » (*Ibid.*, p.187) [souligné par nous].
5. *Illusions perdues*, Gallimard, *Pléiade*, t.V, 1977, p.703.
6. Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, La Découverte / Poche 63, 1999, p.63.
7. Voir à ce sujet Paul Vernière, « Balzac et la genèse de "Vautrin" », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1948; Pierre-Georges Castex, Introduction à l'édition Classiques Garnier du *Père Goriot*, 1981, pp.XXIV-XXXVII; R. Messac, *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Ancienne Honoré Champion, 1929, pp.286-302; Marcel Bouteron, « En marge du *Père Goriot* — Balzac, Vidocq et Sanson », in *La Revue littéraire. histoire. Arts et Sciences des deux mondes*, janvier 1948; J.-Wayne Conner, « Vautrin et ses noms » in *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre 1959.
8. Alfred Glauser, « Balzac / Vautrin », in *The Romanic Review*, t.LXXIX, n° 4, novembre 1988.
9. Paul Vernière, *op.cit.*, pp.60-61.
10. Pierre-Georges Castex, *op.cit.*, pp.XXXV-XXXVI.
11. Voir Kyoko Murata, « Le Pacte dans *Melmoth réconcilié* », in *Etudes de la littérature étrangère*, n° 49, l'Université de Jeunes Filles d'Osaka, 1997.
12. Argow est dépeint comme suit : il « pouvait avoir trente-cinq ans, mais il paraissait atteindre la quarantaine » (*Annette et le criminel* dans *Premiers Romans*, édition établie par André Lorant, Bouquins, t.2, 1999, p.470. Toutes les références faites ici à *Annette et le criminel* et au *Vicaire des Ardenes* se rapportent à cette édition). Quant à Vautrin, il est présenté comme « un homme âgé d'environ quarante ans » (*Le Père Goriot*, p.55).
13. Voici le portrait d'Argow : « ses épaules étaient larges, sa tête grosse [...]; ses cheveux crépus et noirs se frisaient d'eux-mêmes en annonçant la force, et ses muscles saillants, ses contours, sa barbe fournie, ses favoris épais indiquaient une force de corps prodigieuse » (*Annette et le criminel*, p.471). D'autre part, Vautrin a aussi « les épaules larges, le buste bien développé, les muscles apparents, des mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus et d'un roux ardent » (*Le Père Goriot*, p.60).
14. La tête d'Argow est comparée à celles de Satyres (*Annette et le criminel*, p.471).

15. Vautrin est si souvent qualifié de « sphinx » comme le « terrible sphinx de la Maison Vauquer » (*Le Père Goriot*, p.151).
16. *Annette et le criminel*, p.470.
17. Vautrin parle à Rastignac de la société avec « la supériorité d'un homme » qui a connu toutes les choses d'ici-bas (*Le Père Goriot*, p.136).
18. *Annette et le criminel*, p.471.
19. *Le Père Goriot*, p.61.
20. Vautrin dit ainsi à Rastignac : « plutôt que de m'amoindrir ainsi l'âme, j'aimerais mieux me faire corsaire » (*Le Père Goriot*, p.139). De plus, Balzac parle de lui comme s'il avait été corsaire : « Il connaissait tout d'ailleurs, les vaisseaux, la mer » (*Ibid.*, p.61).
21. Argow utilise l'argot tel que « Triple bordée » (*Le Vicaire des Ardennes*, p.230), de même Vautrin dit à Rastignac : « lâchez votre bordée ! » (*Le Père Goriot*, p.145).
22. La note 1 de la page 471 d'*Annette et le criminel*.
23. Il agite les autres matelots à l'insurrection en disant : « j'enrage lorsque j'examine notre genre de vie : traîner sur les ponts cette (ici un juron) pierre infernale; toujours travailler, durement menés, sans consolation, sans avenir, sans pain, et (un juron) qu'avons-nous fait pour mériter un pareil sort? nous sommes venus au monde de la même manière que ceux qui sont riches, et qui dorment dans de bons lits, sans être toujours séparés de la mort par quatre planches pourries. Lequel, à votre avis, vaut mieux : de risquer une ou deux fois sa vie pour être heureux, ou bien de traîner une existence dont le plus grand bonheur est de dormir dans un entrepont et de gober l'air par le trou d'un sabord » (*Le Vicaire des Ardennes*, pp.230-231).
24. Cf. André Lorant, Introduction à l'édition GF-Flammarion d'*Annette et le criminel*, 1982 et Préface à l'édition Bouquins de la même œuvre.
25. Le corsaire byronien, par exemple, est dépeint ainsi : « Il ne se mêle avec eux [= les autres corsaires] que pour les commander; ses paroles sont rares [...]; il ne porte point sa part de gaieté dans leurs joyeux festins, mais on lui pardonne son silence en faveur de ses succès. On ne verse jamais pour lui le nectar couleur de pourpre, la coupe n'approche jamais de ses lèvres, et, quant à ses mets, les plus durs de sa troupe regrettent qu'il s'en contente : le pain le plus noir, les herbes les plus simples, [...] composent ses repas non moins sobres que ceux d'un ermite » (*Le Corsaire*, dans *L'Œuvres de Lord Byron*, traduit de l'anglais par Amédée Pichot, t.4, Ladvocat, 1822, p.12). D'autre part, Argow se définit lui-même comme « un bon vivant » et « fort bien portant » et en conclut : « je n'engendre pas de mélancolie » (*Le Vicaire des Ardennes*, p.333).
26. Voici le portrait de Jean Sbogar : « Lothario [= Jean Sbogar] n'étoit [sic] pas régulièrement beau, mais sa figure avoit [sic] un charme extraordinaire. Sa bouche grande, ses lèvres étroites et pâles [...], l'habitude dédaigneuse et quelquefois farouche de sa physionomie, repousoient [sic] au premier regard; mais son œil plein de tendresse et de puissance, de force et de bonté, imposoit [sic] le respect et l'amour, surtout quand on voyoit [sic] s'en échapper une certaine lumière douce, qui embellissoit [sic] tous ses traits » (*Jean Sbogar* dans *Roman de Charles Nodier*, Charpentier, 1855, p.137).
27. Mélanie écrit dans son journal son impression sur Argow : « Il me déplait, son physique est désagréable. Sa figure a une sorte d'énergie qui n'inspire, à ceux qui la voient, que l'idée que cette force morale ne produit pas de beaux effets... » (*Le Vicaire*, p.349).
28. Voici la description du Conrad de Byron : « il s'arrête [...] pour reprendre sa dignité accoutumée, de peur que la précipitation ne le fit paraître troublé aux yeux du vulgaire... » (*Le Corsaire*, p.30).
29. *Le Vicaire des Ardennes*, p.230.

30. « la maîtresse de l'hôtel, ayant été jadis dans la bonne société, [...] s'apercevant que le banquier et son compagnon cherchaient à déguiser qu'ils n'étaient que des *bêtes frottées d'esprit* et de grossiers parvenus, s'amusait d'eux et riait sous cape » (*Ibid.*, p.324).
31. *Ibid.*, p.330.
32. *Ibid.*, p.359.
33. *Ibid.*, p.387.
34. La mère de Tullius tremblait en songeant « avec quelle furie les passions se déchaîneraient dans cette âme énergique et grande » (*Le Centenaire ou les deux Béringheld* dans *Premiers Romans*, Bouquins, t.1 1999, p.934).
35. *Le Vicaire des Ardennes*, p.408.
36. *Le Centenaire*, pp.934-935.
37. *Le Vicaire des Ardennes*, p.408.
38. *Ibid.*, p.385.
39. « Cet homme offrait le singulier assemblage d'un front qui contenait de la bonté et de la grandeur même, avec une tournure qui, dans l'ensemble, avait quelque chose de dur. Un physionomiste, d'après sa bouche, l'aurait jugé un être dépourvu de sensibilité; un autre, à l'aspect de ses yeux, y aurait vu cette vaste conception, cette grandeur qui ne machinent rien de bas » (*Annette et le criminel*, p.470).
40. Chantal Massol-Bedoin, « L'énigme de *Ferragus* : du roman "noir" au roman réaliste », in *L'Année balzacienne 1987*, p.59.
41. Dans *L'Héritière de Birague*, les héros sont Aloïse, la fille du comte de Morvan, et Adolphe d'Olbreuse; Mathilde et le marquis de Villani jouent le rôle d'usurpateur et le père du comte de Morvan, Mathieu XIV, celui de protecteur.
42. Dans *Jean-Louis*, les héros sont Jean-Louis et Fanchette; le traître est le marquis de Vandeuil, le protecteur, Barnabé Granivel, oncle de Jean-Louis.
43. Chantal Massol-Bedoin, *op.cit.*, p.75.
44. *Le Vicaire des Ardennes*, p.358.
45. Dès qu'Argow songe à « passer une vie tranquille » (*Ibid.*, p.328) en France, il achète la terre au bord de laquelle s'élève un château.
46. *Annette et le criminel*, p.617.
47. *Le Vicaire des Ardennes*, p.324.
48. *Annette et le criminel*, p.506.
49. *Ibid.*.
50. « Quoique ce personnage se soit fait appeler Marquis de Durantal, nous l'appellerons tantôt Argow et Maxendi, tantôt Jacques et M. de Durantal » (*Ibid.*, p.511).
51. *Ibid.*, p.547.
52. *Ibid.*, p.543.
53. *Ibid.*, p.548.
54. *Le Vicaire des Ardennes*, p.324.
55. Jacques Neefs, « *Annette et le criminel* : crime, mort et réconciliation », in *L'Année balzacienne 1986*, p.95.
56. L'auteur explique comment Lesecq se transforme en noble : « en examinant avec soin son extrait de baptême, dans l'original, il reconnut que L'était formé de telle manière qu'il pouvait hardiment passer pour un D : on n'oserait pas affirmer que l'astucieux maître d'école n'ait pas un peu aidé à la lettre. Quoi qu'il en soit, il prétendit qu'il était noble, que les *Secq* étaient très connus, il alla dans le

- monde sous le nom de M. de Secq » (*Annette et le criminel*, p.566).
57. André Lorant, Introduction à GF-Flammarion d'*Annette et le criminel*, p.25.
  58. *Ibid.*, pp.19-23.
  59. Arlette Michel, « Aspects "mystiques" des romans de jeunesse », in *L'Année balzacienne 1966*.
  60. *Annette et le criminel*, p.641.
  61. *Ibid.*, p.648.
  62. *Ibid.*, p.649.
  63. André Lorant, Introduction à l'édition GF-Flammarion d'*Annette et le criminel*, p.17.
  64. André Lorant, Préface à l'édition Bouquins d'*Annette et le criminel*, p.422.
  65. *Annette et le criminel*, p.585.
  66. *Ibid.*, p.659.
  67. *Ibid.*, p.660.
  68. *Ibid.*, p.668.
  69. *Ibid.*, p.676.
  70. Préface de l'*Histoire des Treize*, Gallimard, Pléiade, t.V, p.791.
  71. *Ibid.*
  72. *Ferragus, chef des Dévorants*, Gallimard, Pléiade, t.V, p.827. Toutes les références faites dans ce chapitre à *Ferragus* se rapportent à cette édition.
  73. Pierre Citron, *op.cit.*, p.407.
  74. *Splendeurs et misères des courtisanes*, p.488.
  75. L'auteur dépeint le regard de Ferragus comme « les regards à demi magnétiques par lesquels l'inconnu semblait vouloir le dévorer », et l'appelle « cet œil de basilic » (*Ferragus*, p.822). Quant à Vautrin, voici la description sur lui : « Le forçat évadé jeta sur Eugène le regard froidement fascinateur que certains hommes éminemment magnétiques ont le don de lancer, et qui, dit-on, calme les fous furieux dans les maisons d'aliénés » (*Le Père Goriot*, p.211).
  76. Par exemple, dans cette postface, Balzac cite la phrase de Walter Scott : « les écrivains n'inventent jamais rien », et continue par la suite : « Les détails appartiennent même rarement à l'écrivain, qui n'est qu'un copiste plus ou moins heureux » (*Pléiade*, t.V, p.1112).
  77. Voir Kyoko Murata, *op.cit.*
  78. Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, PUF, 1980, p.197.
  79. *Ibid.*
  80. « là aussi toutes les misères de la vie. En face de ce fleurs chétives [...], un rayon de lumière, [...] faisait ressortir la poussière, la graisse, et je ne sais quelle couleur particulière aux taudis parisiens, mille saletés qui encadraient, vieillissaient, tachaient les murs humides » (pp.867-868); les marches de l'escalier dans cette maison ont « des callosités formées par la boue durcie qu'y laissaient les allants et les venants » (p.867) [souligné par nous].
  81. Voir à ce sujet Gérard Gengembre, *Balzac Le Père Goriot*, Magnard, 1985, p.147. Nous pouvons citer à titre d'exemple cette phrase de la duchesse de Langeais : « Le monde est un bourbier, tâchons de rester sur les hauteurs » (*Le Père Goriot*, p.115).
  82. Balzac raconte la scène où Maulinour suit Clémence jusqu'à la maison de la rue Soly de manière symbolique : « Là, le jeune homme [= Maulinour] entendit : *Gare*, et reçut un coup à l'épaule. [...] C'était la voix d'un ouvrier portant une longue planche sur son épaule. [...] Cet ouvrier était l'homme de la Providence, disant à ce curieux : « De quoi te mêles-tu? Songe à ton service [...] » » (p.799).
  83. Henri Mitterand explique la raison profonde de l'erreur de la numérotation dans ce prologue de *La*



- Fille aux yeux d'or* de la manière suivante : « Il [= Balzac] a tout simplement oublié d'assigner un rang aux prolétaires. [...] au terme de ce mouvement ascendant « la haute propriété parisienne » sera présentée comme s'appuyant sur *quatre* terrains et non sur cinq. Qu'est-ce à dire, sinon que le prolétaire n'occupe même pas le rang I, mais le rang zéro » (*op.cit.*, pp.40-41).
84. Les prolétaires sont appelés tantôt « ces quadrumanes » (*La Fille aux yeux d'or*, Gallimard, *Pléiade*, t.V, p.1041), tantôt « cette laide et forte nation, sublime d'intelligence mécanique, [...] inflammable comme la poudre, et préparée à l'incendie révolutionnaire par l'eau-de-vie » (*Ibid.*, p.1042).
  85. Henri Mitterand, *op.cit.*, p.41.
  86. Rose Fortassier, Introduction de *Ferragus*, Gallimard, *Pléiade*, t.V, p.747.
  87. Voir Kyoko Murata, « La première apparition du thème de « pacte avec le diable » : *Le Centenaire* », in *Etudes de cultures internationales*, n° 2, l'Université de Jeunes Filles d'Osaka, 2001.
  88. « Elle se fait à Paris, comme la boue [...], comme l'eau de la Seine se fabrique à Paris, dans de grands réservoirs à travers lesquels l'industrie la filtre dix fois avant de la livrer aux carafes à facettes où elle scintille et claire et pure, de fangeuse qu'elle était » (p.850) [souligné par nous].
  89. Jules doit son ascension sociale à « une protection secrète qu'il attribuait à la Providence » (p.808), qui n'est pas d'autre chose que l'intervention de Ferragus. Ferragus lui-même dénomme « la seconde providence » (p.876), la puissance de la société des Treize.
  90. A preuve les phrases suivantes dans *La Fille aux yeux d'or* : « Qui donc domine en ce pays sans mœurs, sans croyance, sans aucun sentiment [...] ? L'or et le plaisir » (*Pléiade*, t.V, p.1040).
  91. Voir à ce sujet Chantal Massol-Bedoin, *op.cit.*
  92. Il révèle à Maulincour son intention d'avoir recours au pouvoir de l'argent de la manière suivante : « Monsieur, vous devez savoir où demeure l'inconnu, je veux absolument, dût-il m'en coûter toute ma fortune actuelle, pénétrer ce mystère » (p.859) [souligné par nous].
  93. La réponse suivante du portier de cimetière du Père-Lachaise, où Clémence est enterrée, nous donne une impression semblable : « Madame Jules, *qui*? [...] Depuis huit jours, nous avons eu trois Mme Jules... » (p.896).
  94. Le narrateur dépeint ainsi Ferragus : « il était [...] une espèce intermédiaire entre le Parisien qui a le moins d'intelligence, et l'animal qui en a le plus. [...] Il était béant, sans idées dans le regard, sans appui précis dans la démarche » (p.903).
  95. Michel Lichtlé, Introduction à l'édition GF-Flammarion de *l'Histoire des Treize*, 1988, p.9.
  96. Parmi les membres de cette association, sont comptés Ferragus, Henri de Marsay, Armand de Montriveau, le marquis de Ronquerolles, Maxime de Trailles, « un chirurgien » (*La Duchesse de Langeais*, Gallimard, *Pléiade*, t.V, p.997), et « profond mathématicien » (*Ibid.*).
  97. *Ibid.*, p.942.
  98. Ils créent un « monde à part dans le monde, hostile au monde, n'admettant aucune des idées du monde, [...] ne se soumettant qu'à la conscience de sa nécessité » (p.791).
  99. A preuve ces phrases suivantes : « Ce furent treize rois inconnus, mais réellement rois, et plus que rois, des juges et des bourreaux qui [...] dédaignèrent d'y [= dans la société] être quelque chose, parce qu'ils y pouvaient tout » (p.792).
  100. *Les Employés*, Gallimard, *Pléiade*, 1977, t.VII, p.1014.
  101. *Autre étude de femmes*, Gallimard, *Pléiade*, t.III, p.692.
  102. *Le Père Goriot*, p.208.
  103. Roch L. Mirabeau, « Vautrin et le mythe balzacien », in *Nineteenth-Century French Studies*, vol.VI, n° 3 et 4, spring-summer 1978, p.194.

104. Par exemple, Mme de Saint-Estève, alias Jacqueline Collin, habite dans « un misérable entresol de la rue Neuve-Saint-Marc », et les chemins qui mènent à cette rue est appelé « ces boueux sentiers » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, p.568).
105. Sur ce sujet, J.Wayne Conner explique ainsi : « Impossible de ne pas songer au verbe (se) *vautrer*, et à l'intention qu'avait Balzac de montrer dans ce roman « un égout moral de Paris » . Pour la duchesse de Langeais, comme pour Vautrin, Paris est un bourbier, et Rastignac lui-même est persuadé, vers la fin du roman, que le monde est « un océan de boue » dans lequel un homme se plonge jusqu'au cou, s'il y trempe le pied » (*op.cit.*, p.265).
106. Vautrin lui-même utilise le verbe « vautrer » dans son discours adressé à Lucien de la manière suivante : « Quand je t'ouvre les salons du faubourg Saint-Germain, je te défends de te vautrer dans les ruisseaux » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, p.477).
107. « Vulcain, avec sa laideur et sa force, n'est-il pas l'emblème de cette laide et forte nation » (*La Fille aux yeux d'or*, p.1042).
108. Pierre Citron, *op.cit.*, 408.
109. *Le Père Goriot*, Gallimard, *Pléiade*, t.III, p.136. Souligné par nous. Toutes les références faites au *Père Goriot* dans ce chapitre se rapportent à cette édition.
110. Voir Kyoko Murata, « La première apparition du thème de « pacte avec le diable » : *Le Centenaire* ».
111. Par exemple, Vautrin tente Rastignac de la manière suivante : « Vous êtes un beau jeune, délicat, fier comme un lion et doux comme une jeune fille. Vous seriez une belle proie pour le diable. [...] Ah! Si vous vouliez devenir mon élève, je vous ferais arriver à tout. Vous ne formeriez pas un désir qu'il ne fût à l'instant comblé, quoi que vous puissiez souhaiter : honneur, fortune, femmes » (p.185).
112. Il dit à Rastignac : « Moi, je me charge du rôle de la Providence, je ferai vouloir le bon Dieu » (p.144). En ce qui concerne Lucien, il s'identifie aussi à Dieu dans son propos envers Esther : « Cet enfant [= Lucien], de qui j'ai su faire un homme, deviendra d'abord secrétaire d'ambassade; [...] et, Dieu ou moi (ce qui vaut mieux) aidant, il ira s'asseoir quelque jour sur les bancs de la pairie... » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, p.482).
113. Max Milner, « La poésie du mal chez Balzac », in *L'Année balzacienne 1963*, p.330.
114. Jacques-H. Péricier, « Genèse juridique du personnage criminel dans *La Comédie humaine* », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1987, p.56.
115. *Ibid.*
116. Vautrin dit à Rastignac : « si je vous procure une dot d'un million, me donnerez-vous deux cent mille francs? Vingt pour cent de commission, hein! est-ce trop cher? » (p.142).
117. Il dit à Rastignac : « Mon idée est d'aller vivre de la vie patriarcale au milieu d'un grand domaine, cent mille arpents, par exemple, aux Etats-Unis, dans le sud. Je veux m'y faire planteur, avoir des esclaves, gagner quelques bons petits millions à vendre mes bœufs, mon tabac, mes bois, en vivant comme un souverain, en faisant mes volontés, en menant une vie qu'on ne conçoit pas ici » (p.141).
118. *Illusions perdues*, p.579.
119. *Ibid.*, p.178.
120. Jacques-H. Péricier, *op.cit.*, p.59.
121. *Illusions perdues*, p.694.
122. *Ibid.*, p.702.
123. *Ibid.*, p.703.
124. *Ibid.*, p.709.
125. *Ibid.*, p.699.

126. *Ibid.*
127. *Ibid.*, p.703.
128. *Ibid.*, p.708.
129. *Splendeurs et misères des courtisanes*, p.501.
130. *Ibid.*, p.474.
131. *Ibid.*, p.502.
132. *Illusions perdues*, p.724.
133. *Ibid.*, p.703.
134. Max Milner, *op.cit.*, p.321.
135. *Ibid.*
136. *Illusions perdues*, p.695.
137. *Splendeurs et misères des courtisanes*, p.790.
138. *Ibid.*, p.503.
139. *Ibid.*, p.502.
140. *Annette et le criminel*, p.677.
141. Préface de l'*Histoire des Treize*, p.791.
142. *Le Père Goriot*, p.186.
143. « Enfant, dit l'Espagnol en prenant Lucien par le bras, as-tu médité la Venise sauvée d'Otway? As-tu compris cette amitié profonde, d'homme à homme, qui lie Pierre à Jaffier, qui fait pour eux d'une femme une bagatelle [...]? » (*Illusions perdues*, p.707).
144. Vautrin considère Rastignac comme un être à moitié viril à moitié féminin, comme en témoigne son discours suivant envers le dernier : « Vous êtes un beau jeune homme, délicat, fier comme un lion et doux comme une jeune fille » (*Le Père Goriot*, p.185). Quant à Lucien, son portrait est saturé d'indices de la féminité : « Son visage avait la distinction des lignes de la beauté antique : c'était un front et un nez grecs, la blancheur veloutée des femmes » avec « une blonde chevelure naturellement bouclée » ; « A voir ses pieds, un homme aurait été d'autant plus tenté de le prendre pour une jeune fille déguisée, que [...] il avait les hanches conformées comme celles d'une femme » (*Illusions perdues*, p.145).
145. Mireille Labouret, « Méphistophélès et l'androgynisme » in *L'Année balzacienne 1996*, p.211.
146. *Ibid.*, p.230.